УДК 130.02:78.01

ГУЖВА ОЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ

(кандидат мистецтвознавства, доктор філософських наук, професор кафедри, завідувач кафедри історії Української державної академії залізничного транспорту)

МОВА МУЗИКИ

Йдеться про становлення музичної мови, її здатність підійнятись до відтворення колізій духовного буття.

Ключові слова: мова музики, прамова, мета мова, символ, симфонія.

Гужва А.П. ЯЗЫК МУЗЫКИ Речь идет о становлении музыкального языка, его способности подняться до воспроизведения коллизий духовного бытия.

Ключевые слова: язык музыки, праязык, метаязык, символ, симфония.

Guzhva O.P. LANGUAGE OF MUSIC. It is about the formation of musical language, its ability to climb to reproduce collisions spiritual being.

Keywords: language music, pralanguage, metalanguage, symbol, symphony.

Постановка проблеми. Музика встає врівень зі Всесвітом, як його аналог — така думка панує в сучасній філософії та музикознавстві [1], проте до кінця не визначеним є шлях набуття музичною мовою, що починається зі стихії звуків, смислової виразності, логічного спрямування [2]. На думку автора, мова музики невід'ємна від тривалого шляху формування духовного світу людини, разом з прамовою та метамовою, завдяки яким відбувалося осягнення дійсності. **Метою дослідження** стає саме набуття музикою можливості розбудови образу світу та відтворення колізій духовного буття.

Результати дослідження. Мова музики є універсальною, зрозумілою всім і причетною до прихованих у глибинах людського духу архетипів колективного Я, з якого протягом тривалого часу вирізнялось Я особистості. Кожен з елементів музичної мови проходить випробування часом, засвоюючи його, оскільки вже окремий звук, якийсь спалах ритму або тембру прагне охопити час і простір, виринає з них і згасає в них.

Дійсно, музика єднає людину та Всесвіт, як те вважали мислителі здавен. Вона віднаходить себе у криптограмі постійного становлення між полюсами гармонії та хаосу, стійкості та нестійкості. В ній розгортається різнобарвність людського буття, що єднає поштовхи сердець в уявному та нескінченному просторі духовності.

© Гужва О.П. , 2011

Так, саме биття людського серця, своєрідний кордіоцентризм у широкому вимірі духовності розкриває сутність музики як виду мистецтва. Вона єдина може лікувати серця, людські душі, нести світло Любові та жадоби до життя.

Її невід'ємність від биття людського серця, кожної миті людського життя вводить у нескінченність прояву часу психологічного, про який говорить І.Стравінський [3]. Час психологічний постає над різними емоціями, настроями, почуттями. Він відбивається в думках та прагненнях, що вводять окрему істоту в людський осередок.

Час психологічний, що відтворює пульс епохи, стає більш диференційованим. В прадавніх магічних дійствах та ритуалах віднаходить себе спосіб життєдіяльності людей, що потребував пристосування до оточуючого середовища, набуття досвіду соціалізації за умов, коли суб'єктом дії було колективне Я. Час психологічний у первісну добу свідчить про те, що людина відкриває для себе власну душу і поширює її на весь світ.

Мова музики невід'ємна від способу життєдіяльності людей, її корені варто шукати в пра — та метамові, тобто первинних засобах спілкування та їх закріпленні у якості носіїв сенсу, що набувають особливого, нерідко сакрального значення.

Синкретична природа первинних засобів спілкування у згорнутому виді завжди присутня у мистецьких пошуках під час зміни світоглядних парадигм та оновленні картини світу (див.: [4]). Ця синкретичність виходить за межі художньої картини світу, шукаючи відповідності в нових наукових та філософських парадигмах.

"Гра в бісер" Германа Гессе як раз є спробою об'єднати музику з наукою та філософією, з тим щоб відтворити драматизм світовідчуття у Європі напередодні другої світової війни. Умовна країна Касталія, що нагадує Швейцарію, де виховуються магістри гри, не може відсторонитись від духовної драми, яка є продовженням драми історії. «Займатися історією, – пише Герман Гессе на сторінках роману, – означає занурюватися в хаос та все ж зберігати віру в порядок і сенс. Це дуже серйозна задача і, можливо, трагічна» [5, с.191]. Не дарма музика бере на себе визначальну роль у прагненні досягти цілісність світорозуміння, оскільки саме в ній протягом історії затверджується поняття "подоланий трагізм" [6].

Прамова і метамова завжди актуалізуються у періоди рушійних змін в історії і зумовлені змінами образу світу. Відносини між цими рівнями ментально-психологічних реакцій на подразники дійсності не складають труднощів у їх усвідомленні: прамова найдавніший рівень комунікації, представлений «домовними» засобами виразності; метамова відповідає рівню розвитку свідомості та самосвідомості, що спирались на писемність та мову і у сфері мистецтва реалізовували себе у відповідних синкретичних формах сакральних або театралізованих дійств.

Саме звернення до *метамови*, коли відкривається новий рівень у розумінні того, що знаходиться у постійному русі: життя соціуму, природи, Всесвіту - відбиває симфонізм, що від початку свого становлення у XVII столітті (зокрема, симфоніях-sacrae Генріха Шютца) і до наших днів живиться синкретичною єдністю з усіма видами мистецтва, сягає за його межі, споріднюючись з науковою та філософською картинами світу з тим, щоб затвердити образ світу засобами музики. Симфонія у розумінні давніх греків — то є злагода. Симфонізм, на нашу думку, - є проявом та виміром духовного буття, головною колізією якого стає подолання трагізму.

Симфонізм набуває нових якостей завдяки збагаченню мови музики та наявності художніх принципів, прийомів, що відповідають природі інших видів мистецтва. Так, симфонізм реагує на цілісні жанрово-естетичні утворення, такі як роман, поема, що формуються в літературі; пейзаж, картина, портрет, фреска, що невід'ємні від живопису; драма, дійство, що розгортаються в театрі; можливі певні аналогії з архітектурою, простором паркових ансамблів – знову ж через певні стильові ознаки.

Відповідно до змін у світосприйнятті та їх прояв у *метамові* мистецтва симфонізм концентрує у собі нові уявлення про логіку розгортання музичних подій та можливості мови музики на рівні композиції та драматургії. Розгортання художньої думки у часі, що зумовлено природою музичного мистецтва, огортається просторовими уявленнями, композиція у цілому підкоряється формальній логіці, знаходячи вираз в асаф'євській формулі i:m:t (initio – movere - terminus).

На формування виразності музичної мови, її синтаксису, композиції та драматургії у період формування симфонізму як принципу мислення значно вплинули риторика та театр. Риторика допомагала стверджувати логіку розгортання інтонаційної фабули. Театр, а потім література, надавали інтонаційному розвитку емоційної виразності, відповідно до плану розгортання життєвих колізій, реакції людини на буттєві ситуації. Звертаючись до сфери почуттів, музика впливає на глибинні плани психіки, актуалізуючи «архетипи» колективного досвіду (за К.Юнгом), сприяючи постійній дії двох тенденцій: однієї до міжвидового синтезу мистецтв; іншої до відтворення особливостей художнього мислення певної епохи засобами одного мистецтва.У цьому сенсі музика не лише сприймає від інших мистецтв певні естетичні та художні принципи відображення дійсності, а й впливає на них у свою чергу, повертаючи до можливостей прамови як первинній розгорненій системі колективної реакції на події реального буття і, концентруючи в засобах музичної виразності набутий усіма мистецтвами потенціал семантичний, оживляє можливості інших видів мистецтв. Театр не може існувати без адекватної до конкретної п'єси музичної партитури; література збагачується емоційністю, прагне розчинитись у музичних хвилях симфонічних апофеозів (у поезії символістів: Бєлий, Тичина та ін.); живопис вбирає можливості музичних форм.

Драматургія розгортання музичних подій відповідає вимогам Аристотеля стосовно драми: єдності місця, часу і дії, - хоча з часом і відступає від неї, коли симфонізм відчуває на собі вплив модернізму та постмодернізму і поруч з формальною логікою виступає логіка символів і логіка відносності, навіть випадковості.

Різнобарвність семантичного спектру жанру симфонії, що відображує модуси буття людини: homo agiens, homo ludens, homo orantes, - змінюється разом з плином історичного часу і свідченням змін самого симфонізму, що стає раціонально-чуттєвим проявом і виміром духовного буття. Безпосередньо стихія буття заявляє про себе у межах композиторського задуму, що постає як «звукове тіло», за Назайкінським, неповторне, за своїм змістом, емоційною забарвленістю, сплетінням думок, композицією, що розгортається у часі і, підкоряючись логіці інтонаційного розвитку, сприймається всім культурним загалом, у межах релігійного мистецтва – всією общиною.

Залишається з'ясувати, яким чином музика, що набуває самостійності серед інших мистецтв, все ж залишається органічно поєднана з ними? По-перше, на органічне поєднання музики з іншими мистецтвами вказує її інтонаційна природа; по-друге, - відповідність принципів художньо-естетичного осягнення дійсності, що формуються у межах цього

осягнення; втретє, об'єднуючим усі мистецтва фактором стає наявність метамови, що сприймається у своїй скерованості на стихію буття як поєднання раціональності з чуттєвістю, що у найбільш повній мірі відповідає природі симфонізму; четверте, симфонізм поширю свою дію на всі сфери буття, поєднуючи ці сфери, він набуває здатності створювати його узагальнений образ.

Симфонізм знаходить вираз у інтонаційній природі музики, що цікавить багатьох дослідників. Б.В. Асаф'єв вказує на багаторівневий прояв інтонаційності: «думка, щоб стати втіленою в звуках, стає інтонацією, інтонується. Процес інтонування, щоб стати не мовою, а музикою, або зливається з мовною інтонацією і перетворюється в єдність, у ритмоінтонацію слова – тону, у нову якість, багату виражальними можливостями…Або, минаючи слово (в інструменталізмі), або випробовуючи дію «німої інтонації» пластики та руху людини (включаючи «мову рук»), процес інтонування стає «музичною мовою», «музичною інтонацією» [7, с.211-212]. В усіх зазначених випадках: звуково-мовна, музично-звукова, німа інтонація пластики, - інтонаційність постає як «феномен колективної свідомості» [7, с.12].

Інтонаційнійсть у широкому розумінні постає як об'єднуючий фактор людського буття, як засіб досягнення злагоди, порозуміння, що, підіймаючись від засобів виразності до певних концептів, поєднує емоції з думками, зображення окремих подій з виразом емоційної реакції на них. Здається, звідси бере початок і наявність двох принципів художнього відображення, що мають місце у зорових видах мистецтва та симфонічній музиці: відображення та зображення подій. Інтонаційність скріплює й окремі види мистецтв, поступово споріднюючись зі сферою художності та естетичного відображення дійсності.

Інтонаційність у вимірі художності, шукає узагальнених форм для виявлення спільних колективних емоцій, сприймається як *єдина для різних мистецтв реакція на проблеми буття* (на зразок того, як те було в античній трагедії). Художність узагалі залишає за мистецтвом право відтворювати дійсність в умовній формі, залежно від матеріалу: каменю, слова, музичного інтонування.У вимірі естетичному інтонаційність призводить до виявлення найважливіших естетичних категорій: героїчне, піднесене, прекрасне, досконале, драматичне, комічне, трагічне, ліричне, епічне, - звичайно впливаючи на розвиток усієї системи художнього мислення (у першу чергу – інтонаційний словник, застосування риторичних фігур, принципи зіткнення, зіставлення, взаємовиключення тематичних утворень, що підносять музичний задум на рівень конфліктного розгортання інтонаційних подій). Саме естетичний вимір інтонаційності у межах композиторської практики, або інакше - мовного дискурсу певної епохи, зумовлює появу мистецьких жанрів, стилів.

Найважливішим проявом інтонаційності у широкому розумінні стає пошук стрижня для розбудови художнього цілого, у якості якого постає окремий артефакт – твір мистецтва як носій певних образів, що декларуються з самого початку в бахівських прелюдіях та фугах, сонатах та симфоніях віденських класиків, баладах Шопена або операх Р.Вагнера. Кожен з цих образів втілює у собі певну естетичну концепцію, згусток естетичних барв, так само як і визначеність у художньому плані емоційних станів-афектів, згідно теорії вісімнадцятого століття, яка не втратила свого значення й у наші дні.

Естетичні принципи зумовлюють прояв драматургічних чинників: образів, їх характеристики, принципах взаємодії чи-то на основі контрасту, чи-то протистояння. Не завжди естетичне полягає в досягненні гармонійності. Часто воно вказує на наявність конфліктів, трагізм буття, що вносить свої барви в світоспоглядання соціуму й окремої особи.

Чи не найскладнішим питанням у дослідженні мови музики є з'ясування тих її характеристик, які об'єднують форму та зміст, семантику та структуру, композицію та драматургію і які є свідченням тривалого виховання слуху у межах соціокультури разом із розвитком свідомості людини, її світоглядного горизонту. На наш погляд, зростання мови музики до рівня самостійності від театру та поетичного слова зосереджуються у її часопросторових уявленнях.

Музика класична, до якої варто віднести все те, що має традицію і зафіксовані взірці творів у виконавчій практиці та писемності, має три виміри часу.

Перший часовий план співвідноситься з вічністю, з якою сполучаються всі творіння людського духу, особливо якщо сам автор має намір втілити ідею вічності буття, етичних цінностей, усвідомлення нерозривного зв'язку людини з природою, яка у всі часи є для людини джерелом натхнення і поклоніння. Мабуть, план вічності, якщо узагальнити, то є проекція життєвих обставин, що незмінно повторюються, на план людської долі.

Другий часовий план відображає пульс епохи, який в музиці виявляється в пануючих в цю епоху жанрах: наприклад, менуеті епохи віденських класиків (у Гайдна, Моцарта, Бетховена), або вальсі епохи романтизму (у Глінки, І. Штрауса, Шопена). Ці жанри живуть своїм особливим життям, потрапляють вони і в симфонії, підкоряючись певному художньому задуму.

Третій часовий план передає биття людського серця, адже за кожним твором стоїть не тільки особистість творця – композитора, але й узагальнене «Я» його епохи.

Сучасник Бетховена, німецький філософ Фіхте, так розумів виключно важливу для його концепції категорію «Я»: «Йдеться не про мене, якби взагалі справа була в моїй особі, я міг би зайнятися нею, не кажучи про це жодній людині. І взагалі для світу не має значення і не складає події питання про те, що мислить і чого не мислить окрема особа. «Ми» як община, що злилася і цілком пішла в поняття в абсолютному забутті наших індивідуальностей, – ось хто бажав мислити і досліджувати, і саме про це «Ми», а зовсім не про своє «Я» думаю я» [8, 35-36].

Категорія простору також відіграє в симфонії важливу роль, на яку варто звернути увагу. Вихід за межі свого «Я», за межі тілесної оболонки – особливість людського світосприйняття. Ми завжди бачимо те, що у нас перед очима: визначаємо об'єм і масу, межі тіл, їх «протяжність», на яку вказували в дослідженні природи Рене Декарт, Гегель і інші філософи.

Протяжність викладу музично-тематичного матеріалу та образів, що вгадуються за ним, їх своєрідне композиційно-просторове розташування, дозволяють поширювати на музику принцип архітектури. Просторові характеристики торкаються, чисто із зовнішнього боку, масштабів розгортання музичного матеріалу: симфонії Гайдна або Моцарта за тривалістю розділів, кількості тактів, не йдуть ні в яке порівняння з симфоніями Бетховена.

Просторові характеристики позначаються в музиці також за допомогою фактурного оформлення. Оркестровка у творах Вольфганга Амадея Моцарта розрахована на їх виконання в аристократичних салонах. Бетховенська музика, долаючи великі концертні зали, виривається на простори площ. Це враження виникає саме тому, що композитор звертається до більшого складу оркестру, де набувають значення дзвінкі голоси мідних інструментів. Весь універсум починає звучати в симфоніях Густава Малера, Олександра Скрябіна, Гії Канчелі, Євгена Станковича. Такий художній ефект є наслідком знову ж таки непередбаченого для творчої практики фактурного рішення, де всі елементи художнього

цілого набувають посиленого драматургічного значення. Інтонація, ритм, тембр емансипуються, форма стає ніби *відкритою* і більш інтегрованою щодо усталених схем.

Часова природа музики як мистецтва дозволяє відносити поняття протяжність до найважливіших чинників формування образної семантики. Тривалість розгортання музичних образів у бахівських творах адекватна медитативній образній сфері, глибоким роздумам, які повні експресії, драматизму. Баху, що жив на зламі різних музичних стилів: бароко і класицизму, - а також різних історичних епох з різним устроєм життя, дано було втілити світобачення, духовний світ свого сучасника і всієї протестантсько-католицької церковної общини. Адже його Велика меса сі-мінор виходить за межі двочастинної композиції протестантського богослужіння й адресована всьому християнському світу. А світ бахівських образів – це світ нескінченних земних страждань і такий же виразний для релігійної свідомості світ божественної благодаті і слави Всевишнього.

Просторово-часові характеристики музичного звукового континууму допомагають відтворити узагальнений образ світу, який виникає у свідомості автора і героя його творів і який стає надбанням нашої свідомості. Більше того, «завершення внутрішнього цілого душевного життя» (за М.М.Бахтіним), завдяки зустрічі однієї творчої особистості з іншою, розповсюджується на всі сфери людського буття, що розгортається у просторі та часі і характеризує світ культури і перебування особистості в ній.

Концептуальний план мистецького твору не можна уявити без співвідношення понять людина та її оточення, людина і суспільство, людина і все людство, оскільки саме філософсько-художнє, діалектичне зіставлення цих понять лежить і в основі музичних задумів. Особливо це стосується симфонії. Спираючись на місткість включених у неї образних планів, симфонія наближається до вирішення метафізичних проблем: для чого ти живеш, хто ти в цьому світі: мандрівник, спостерігач або творець, які твої життєві орієнтири і цінності?

Симфонічний твір може включати процес розгортання думки або його результат, все загострення пристрастей, або ніби відокремлення від них, коли створюється відчуття, що драматичні колізії розгортаються десь над дією або за її межами (як, наприклад, у Четвертій симфонії Густава Малера). І все ж частіше драматичні колізії складають сюжетний, «інтонаційно-фабульний» план твору.

Зауважимо, що симфонія, не дивлячись на її світоглядну ємність та значимість, за своєю природою є демократичним жанром, що народжується із стихії народного мелосу і не тільки піднесених емоційних станів, що належать царині церковної музики, а й безпосередньо чуттєвих, якими багата народна музика, які за ємною образною семантикою набувають значення образів-міфологем. Ці образи-міфологеми актуалізуються в кожну епоху. Їх варто сприймати як певні змістовні та сюжетні плани окремого музичного твору.

Назвемо лише деякі з них.

1.Вічно божественна природа і поклоніння їй. Anbetung ewig herlicher Natur. – З програми Альпійської симфонії Ріхарда Штрауса.

2.Етапи життєвого шляху – вони зливаються з уявленнями про цикли в самій природі. – «Пори року» Вівальді, Гайдна, Чайковського. Ці образи легко мігрують з творів різних жанрів, заломлюючись і в музиці чисто симфонічній. – У Чайковського, Глазунова, Малера.

3.Картини дитинства – від різдвяних ноелів і через всю історію музики проходить ця тема. Назвемо лише «Дитячий куточок» Клода Дебюсси і «Матінку-гусиню» Моріса Равеля. У Четвертій симфонії Густава Малера дитячість сприйняття – призма, через яку композитор дивиться на світ.

4.Драматичні колізії юності – Sehnsucht Бетховена і композиторів-романтиків: Шуберта, Шумана, Листа, Вагнера, Брамса та інших.

5.Зіткнення між обов'язком і відчуттям – опера-seria і лірична опера XYIII століття, «Тангейзер» Ріхарда Вагнера.

6.Боротьба добра і зла, що трансформується в зіткнення мрії і дійсності, життєвих поривів і долі – Верді, Чайковській.

7.Сходження по ступенях всесвіту – в симфонічних опусах Г.Малера.

8.«Помру, щоб жити» – "Stirb um werde", з духовних віршів Клопштока в Другій симфонії Густава Малера.

9.Героїка - Бетховен, Берліоз.

10.Всепереможне відчуття любові – Лист, Гріг, Чайковській, Рахманінов.

11.«Батько передвічний», «Світло невечірнє» – безмежний океан, в який вливаються річки музики.

«У греків, − пише Вагнер, − досконале мистецтво (драма) синтезувало все, що…являлось символом всієї глибини грецької культури» [9, с.127]. У цій же статті «Мистецтво і революція» йдеться про наставників людства, що репрезентували собою різні світогляди, культури та типи суспільного буття: «Збудуймо ж жертовник майбутнього як у житті, так і у мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: *Христу, котрий постраждав за людство, й Аполлону, котрий підняв його на висоту величі, що вселяє радість і бадьорість* (курсив. - Р.В.)» [9, с.141]. Певно, що античність та християнство визначили напрямок розвитку усієї європейської культури і стали тими полюсами тяжінь, між якими прокладала собі дорогу творча думка упродовж усієї історії. З часом стає зрозумілим, що від античності та християнства беруть свій початок найвизначніші напрямки у мистецтві, які, незалежно від естетичних програм та ступеня новаторства їх прихильників, знаходять примирення між собою у гармонійному, цілісному сприйнятті світу, яке у найбільшій мірі відтворюється мовою музики.

Висновки. Отже, мова музики відтворює процес розгортання космічного та людського буття, вона відповідає всезагальній людській потребі у спілкуванні та досягненні злагоди. Протягом багатьох віків вона зводила окремі засоби виразності у цілісну систему.

Її системна звуковисотна організація від тону, їх зчеплень, звукоряду, тональності, разом із метром та ритмом, тембром, голосовою та інструментальною палітрою підпорядковувались художньому цілому вже в найдавніших музичних артефактах. Ускладнення системної організації музичної мови від однієї історичної доби до іншої відбувалось разом із підняттям обріїв самого змісту, аж доки цей зміст не почав відбивати духовні колізії. Від початку новітньої доби почався зворотній процес згортання музичних закономірностей до їх первісного стану з виявленням прадавніх відчуттів, поринанням у надсвідоме.

Носії сенсу, що формувались в магічних первісних та сакралізованих дійствах і поширились у сучасному мистецтві, надали можливість творчій особистості розширити горизонт свідомості до нескінченності Всесвіту, відстоювати загальнолюдські цінності, до

яких належить і радість буття. Мовою музики сучасні композитори залучаються до вирішення гострих світоглядних проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной − к философии музыки) /Виктория Константиновна Суханцева. − К.: Факт, 2000. – 176 с.
2. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики /Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Моск. ун-т, 1990. – С. 195-392.
3. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы /Игорь Федорович Стравинский; [сост. Л.С.Дячкова; под общ. ред. Б.М. Ярустовского]. − М.: Сов. композитор, 1975. − 527 с.
4. Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва / Олександр Гужва // Культура України: зб. наук. праць. −Х.: ХДАК, 2008. − Вип.25. – С.198−209.
5. Гессе Г. Избранное: Сборник; Пер. с нем. /Герман Гессе; [Сост. и предисл. Н.Павловой]. – М.: Радуга, 1984. – 592 с.
6. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії /Олександр Гужва //Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. − Харків: ХДАДМ, 2007. − № 2. − С.21−35.
7. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1,2.» /Борис Владимирович Асафьев. – М.; Л.: Музыка, 1971. − 376 с.
8. Гулыга А.В. Гегель. - 2-е изд /А. В. Гулига. – М.: Мысль, 1994. –272 с.
9. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; [сост. и коммент. И.А.Барсовой и С.А.Ошерова]. − М.: Искусство, 1978. − 695с.